Н.А. Хачатрян
научный сотрудник
Институт искусств Национальной АН Республики Армения
г. Ереван
e-mail: nellypaladian@yahoo.fr

Становление армянского портрета и Акоп Овнатанян

Ранний живописный портрет первой половины XIX века составляет важнейший водораздел истории армянского искусства. Портрет был тем крупным приобретением, с которым армянская живопись вступила в Новое время. Переходный характер эпохи обусловил многообразие задач и художественных функций этого первого и единственного в ту эпоху светского жанра. Его историческая роль была несоразмерна возможностям малого жанра, но он, тем не менее, попытался решить принципиальные проблемы формирующейся светской традиции.

Несмотря на тесную связь с узловыми вопросами армянского искусства процесс становления станкового портрета еще не становился предметом отдельного искусствоведческого исследования. Между тем, понять этот процесс, осмыслить различные его аспекты означает разгадать логику национального художественного движения нового времени, его реализованные, как впрочем, и нереализованные возможности.

Принципиальное значение изучения раннего портрета связано еще с одним обстоятельством. Этот жанр иллюстрирует такое явление в армянском искусстве, как совмещение (безусловно, частичное) различных стадиальных этапов и разновременных стилевых тенденций, через которые в свое время прошли так называемые «образцовые» европейские школы. Причем в несравненно более сжатые сроки: время требовало скорейшего освоения

европейского опыта – необходимо было если не догнать Запад, то хотя бы «заговорить» на языке, близком европейскому.

Прежде, чем приступить к рассмотрению самого портрета, необходимо охарактеризовать эпоху, отмеченную не просто мировоззренческими и стилистическими переменами в искусстве, но сменой всей художественной системы в целом. В связи с этим возникает два предварительных вопроса:

1. Каковы были конкретные причины столь позднего перехода к Новому времени?

2. Почему именно портрет стал первым проводником светских тенденций в армянском искусстве?

Ответ на первый вопрос нужно искать в особенностях исторического развития Армении, принадлежащей к тем странам, которые на протяжении столетий были вытеснены (Оттоманской Портой или другими завоевателями) на периферию мировых культурных процессов. Лишь события первой половины XIX века – присоединение Восточной Армении к России, – открывают новую страницу армянской культуры и создают условия для распространения светских форм в искусстве.

Второй вопрос – почему на переходном этапе (конец XVIII века) выдвинулся именно жанр портрета, представляет самостоятельный интерес и вместе с тем помогает выявить специфику последнего.

Тот же вопрос, как известно, актуален и для русской художественной ситуации, но не конца, а начала XVIII века. Очевидно, что на развитие портрета, как в первом, так и во втором случае повлиял характер переходных эпох. В периоды трансформации средневекового мировосприятия в первую очередь, как известно, трансформируется представление о личности, которая естественным образом начинает привлекать к себе особый интерес. Но, можно ли утверждать, что социальное самосознание в те или иные переходные этапы подготовлено к развитому «портретному» мышлению? Д.В**.** Сарабьянов считает, что в России XVIII века «…личность не успела пройти весь законный цикл для того, чтобы достичь полного самосознания. Она проходила этот цикл в ускоренном темпе, завершив его в начале XIX столетия»[1].

Это замечание еще более уместно для переходного периода в Закавказье. Вот почему логично задаться вопросом, не был ли пор-

трет выделен из всей жанровой структуры искусств по другим причинам? По причинам, которые в первом случае могли быть связаны с экстремальностью петровских реформ. Не выбрали ли портрет просто потому, что на своем внешнем, иконографическом уровне, он был наиболее близок традиционной форме русской станковой живописи – иконе? Не подтверждает ли эту мысль появление парсуны, как формы, временно заменившей полноценный портрет? Вспомним, что западноевропейскому опыту этот феномен незнаком. «Парсуна, – пишет Д.В. Сарабьянов, – была поначалу «западным плацдармом» в русском искусстве – за счет тех черт, которые несла она с Запада на Древнюю Русь. В середине XVIII века парсуна стала своеобразным арьергардом древнерусского искусства – за счет старых иконных особенностей, составляющих значительную «долю» в парсунном методе. Если отдать себе отчет в этой метаморфозе, то станет понятна роль парсуны как явления переходного, а не «исконно национального»[2].

Но русский вариант в армянском искусстве был невозможен по той причине, что мы имеем дело с различными допортретными традициями. Армянская икона явление довольно позднее (XVII – XVIII века) и в иконографическом отношении значительно менее регламентированное, нежели православная. Причины обращения к портрету здесь другие. Дело в том, что благоприятные условия для развития армянского станкового искусства сложились в тот период (начало XIX века), который в западноевропейской и русской живописи был отмечен самой широкой популярностью портретного жанра. К тому же, развитие остальных жанров потребовало бы большего пластического опыта, нежели тот, которым располагали к этому времени тифлисские мастера.

Итак, время и предпосылки перехода к новому искусству в русском и армянском случаях были различны. Различными были естественно и условия развития двух портретов. Если внешние условия представляются в определенном смысле более выгодными для армянского искусства – жанр европейского портрета накопил к XIX веку еще более богатый опыт; то сравнение внутренних условий говорит о преимуществах русской ситуации. В самом деле, благодаря «высочайше» организованной культурной политике, Россия

широко импортировала европейские традиции. Это был активный импорт, реализуемый сразу в двух направлениях: россика и заграничные пенсионеры. Причем в обоих случаях исходили из русских интересов. Как отмечал А.М. Эфрос: «…бралось вовсе не самое передовитое, и тем более не самое злободневное, а то, что было по российской нужде и мерке»[3]. Именно это и обеспечило относительно быстрый и уверенный выход России на западный путь.

В армянском искусстве конца XVIII – начала XIX века мы находим иную картину. Эпоху характеризует не систематическая профессиональная выучка, а пассивный и любительский характер заимствований: армянскому художнику было доступно от случая к случаю лишь *знакомство* с отдельными европейскими образцами, а чаще с их гравюрными копиями. Иначе говоря, в отличие от России, художественная политика осуществлялась здесь не на государственном, а на частном уровне. На художника ложилась вся ответственность. Он был вынужден решать проблему культурной интеграции как бы в одиночку.

Рассмотрение типологических особенностей раннего армянского портрета выявляет ряд, казалось бы, вторичных, или параллельных проблем, которые, однако, в ходе осмысления основной темы раскрываются как ее вполне выпуклые и принципиальные элементы.

В нашем портрете обнаруживаются характерные черты самых разных портретов переходных эпох (включая портрет кватроченто). Нельзя в частности не обратить внимания на его сходство с портретописью известных «запаздывающих» за Западной Европой художественных школ XVIII века (стран Восточной Европы, США) и менее изученных школ XIX века (балканских, латиноамериканских и др.). Это открытие увлекло в область сравнительного анализа, который позволил, с одной стороны, выявить характер этой общности и найти тем самым объяснение явлению в целом, а с другой – оттенить специфические особенности армянского портрета.

Первый армянский жанр развивался в основном в культурной столице Закавказья той эпохи – Тифлисе (название города в 1845-1936 гг.). Поскольку роль этого города в сложении стилистики портрета была велика, возникает необходимость определить его более полно как *армянский тифлисский портрет*. Процесс его форми-

рования характеризовался еще наивными, но выразительными результатами. Однако своего классического завершения он достигает в искусстве Акопа Овнатаняна Младшего (1806 – 1881).

Творчество этого мастера отражает едва ли не всю проблематику армянской и грузинской живописи первой половины XIX столетия. Анализ его живописи выявляет чрезвычайно сложную структуру: различные грани соприкосновений с искусством традиционным и новым, сочетание ремесленных и профессиональных приемов.

Акоп Овнатанян родился в Тифлисе, в семье известного портретиста и мастера монументальной живописи Мкртума Овнатаняна (1779-1845). Но учителем Акопа нужно считать не только и не столько отца, сколько весь род в целом. Его искусство есть в значительной степени результат длительного творческого накопления.

Будучи наследником старинной овнатаняновской традиции, Акоп бесспорно глубоко сознавал значение преемственности в искусстве. Ему предстояло не просто освоить новые пластические приемы. Чтобы продолжить естественный ход истории и вывести армянскую живопись на новую дорогу, необходимо было, во-первых, обратиться к той условной точке, когда национальная традиция была прервана, и попытаться, как бы связать «нить времен», то есть восполнить недостающие звенья нормального процесса (руководствуясь собственными художественными представлениями). Этой функцией, в частности, можно объяснить присутствие в искусстве художника не только естественных для переходного времени атавизмов, но и анахронизмов.

Чтобы понять особенности парадигмы Овнатаняна нужно учесть художественный контекст эпохи. Тифлисская действительность первой половины XIX века давала ему возможность быть в курсе основных западных художественных достижений. Одновременно она ориентировала и в другом направлении, связанном не только с городской, но и семейной традицией. Мы имеем в виду наследие армянской джульфинской школы (Новая Джульфа) и иранскую живопись эпохи Каджаров.

Три эти культуры – армянская, европейская (в том числе русская) и иранская стали путеводными для художника; их элементы

вступили в его искусстве в неожиданные, но на редкость гармоничные связи. Сложную художественную систему мастера необходимо рассмотреть с различных сторон.

Первый блок вопросов связан с проблемой типологии. Как явление переходной эпохи, как портрет общества, впервые открывавшего личность, портрет начала XIX века в целом и Овнатаняна, в частности, концептуально и композиционно близок портрету Раннего Возрождения (как итальянского, так и северного). Речь идет о принципе антропоцентризма, о композиционных элементах: статичности поз, жестов и взглядов моделей; трехчетвертном ракурсе; превалировании интереса к лицу по отношению к фигуре, часто передаваемой в сугубо плоскостной манере. Все эти черты можно рассматривать как общие стадиальные проявления раннего, формирующегося жанра. Дело в том, что мы находим те же черты в портретах других «поздних» стран западной ориентации (Балканы, Восточная Европа, отчасти Иран, Латинская Америка). Их характеризует та же типология. Их сближает то, что можно было бы назвать типом мышления. И это понятно. Перед ними стояла общая задача в короткие сроки освоить новый художественный язык, причем в условиях, когда в большинстве из этих стран продолжали функционировать местные традиции. Вот почему общей неизбежной чертой переходных периодов стали *стилистические наложения*. Синтетичный характер в той или иной степени присущ каждой из этих школ.

Конкретные черты наложений обуславливались особенностями местных традиций и мерой приобщения к европейскому методу. Напомним, что армянские художники в большинстве случаев имели дело не с оригинальными образцами европейского искусства, а с гравюрой. Поэтому стилистические наложения носили тут произвольный характер и зависели от художественной интуиции конкретной личности. Вот почему Овнатанян следует западному методу небезоговорочно. Усвоив европейскую технику письма маслом на холсте, овладев средствами моделировки, перспективы и даже лессировочной техникой, художник упорно продолжал писать фигуры плоскостно, заполнять фоны декоративным локальным цветом и, главное, остался верен важнейшему принципу армянского искусства – слитности

монументальных и камерных интересов. Монументальные черты его живописи имеют традиционный характер: архитектоничность является конструирующим принципом его композиций. Благодаря своим монументально-декоративным особенностям его картины обладают способностью уже издали привлекать к себе внимание зрителя. Ближний же ракурс раскрывает неожиданную деликатность образного решения и совершенство тонкого, почти миниатюрного письма.

Главное, что характеризует произведения мастера – это нечто принципиально новое, что мы тщетно искали бы как в стадиальных параллелях, так и в армянском до-овнатаняновском портрете. Мы имеем в виду авторскую концепцию жанра (портрета) – еще одна область, в которой художнику пришлось работать полностью самостоятельно.

Портрет для Овнатаняна есть совмещение двух самостоятельных и имеющих равное значение задач: художественно-декоративных и сугубо портретных.

Пластически картину Овнатаняна организует темный четкого рисунка силуэт человеческой фигуры, резко выступающей на контрастном цветовом фоне. Мягкий свет лишь слегка моделирует пластику тела с тем, чтобы задержать взгляд зрителя на более освещенных лице и руках портретируемого. Декоративные элементы картины занимают ее центральный регистр. Выгодно оттеняясь на темном фоне фигуры, они еще раз отмечают собой вертикаль силуэта – цельный пирамидальный мотив всей композиции. Именно здесь сосредоточены и наиболее драгоценные живописные участки полотна. Гармоническая уравновешенность пластических акцентов придает искусству армянского художника редкую для раннего стиля законченность. Власть рисунка в этой системе очевидна. Можно сказать, что приемы пластической моделировки тут отстают от графических. Однако как в любой стройной системе, слабость одного звена тут уравновешивается усилием другого. Рисунок, специфике которого чужда идея полной иллюзии реальности, соединяется с живописью изысканной, волнующей трепетными проявлениями материального, и их союз создает особый сплав – узнаваемый стиль Овнатаняна. Элементы реального и ирреального переходят здесь в ту степень условного, которая всегда сопутствует творениям большого искусства.

Переходя к овнатаняновским портретным задачам, то есть к образной интерпретации, отметим прежде, что последняя как, впрочем, и концепция жанра в целом, появляется в армянском и грузинском искусстве впервые. Одно из труднопреодолимых препятствий в дискурсе об Овнатаняне состоит в том, что слишком часто приходится спекулировать словом «*впервые*», но такова реальность. Все, что было создано до Овнатаняна, можно назвать лишь подготовкой к портрету, или *протопортретом*.

Тифлисское общество, впервые рассматривающее себя в портрете, нуждалось на этом этапе лишь в самой общей характеристике портретируемого. И действительно, как портретист Овнатанян еще довольно сдержан. Европейский портрет-биография – не его принцип. Его портреты носят скорее черты "визитного" документа. Художник всегда сохраняет дистанцию между моделью и зрителем. При этом он полностью отвечает ожидаемому от заказчика условию портретного сходства; его портреты всегда тревожат память типичностью остро «схваченного» и как будто знакомого характера.

Но самым главным в портрете для Овнатаняна была передача «идеи» человека, его *метафизика* – характеристика некого вневременного идеала (тут опять уместна параллель с портретом кватроченто). Это объясняет композиционные особенности портретов мастера. Резко контрастные сопоставления фигуры и фона и почти полное отсутствие среды в картине придают образам Овнатаняна определенную ирреальность. Его персонажи пребывают в замкнутом и как бы сжатом пространстве, отмеренном лишь поворотом фигуры и ракурсом стула.

Одна из наиболее интересных проблем в творчестве художника – категория времени. Время в качестве эпохи, к которой принадлежат модели, в известной степени определено. Косвенно этому способствует характеристика личности, а непосредственно – детали: мебель (почти исключительно стул стиля ампир!) и костюм. Физическое же время в картине, выражаемое движением как метафоры его длящегося отрывка, у Овнатаняна значительно менее конкретизировано. Его больше интересует сложный и деликатный баланс между динамичными и статичными элементами в картине. Так, надолго задержавшаяся в покое позирующая модель содержит

в себе, тем не менее, *потенцию*, импульс к движению. Но это движение умозрительное и потому не может «очертить» ни пространственных, ни временных границ в картине. Время здесь парадоксальным образом не остановилось и не протекает, оно движется замедленно, в каком-то самостоятельном, «идиллическом» ритме.

«Изъятая» из реального времени овнатаняновская модель наделена, тем не менее, конкретным эмоциональным состоянием. Образы художника отражают начало процесса самосознания личности. В этом психологизм Овнатаняна! Его персонажи волнуют нас состоянием еще потаенных, но уже проступающих прозрений. Что вовсе не случайно – важной новой особенностью его творческого метода явилось натурное видение.

Третий интересующий нас блок вопросов связан с проблемой стиля. Искусство художника ознаменовало собой появление индивидуального стиля в армянском искусстве. Именно этим качеством он принципиально отличается от многих мастеров не только тифлисской, но и других «молодых» школ XIX века. Отметим кстати, что отсутствие стиля у последних вовсе не удивительно. Авторский импульс в искусстве является, как правило, атрибутом достаточно развитой культуры. Удивителен скорее случай Овнатаняна, современника еще только формирующегося светского искусства.

Одним из самых важных составляющих овнатаняновского метода является романтический компонент. Как художник необычайно тонкой организации, Овнатанян был особенно восприимчив к романтическим веяниям своего времени. Наряду с традиционными принципами и восточными декоративными элементами, его портреты часто удивляют многозначностью образной трактовки, психологическими нюансами, проявлениями ранней утонченности. Переход от принципа имперсональности к узнаваемому художественному почерку, иначе говоря, стилю, свидетельствовал об окончательном сложении армянского портрета нового времени.

Первый опыт подробного и разностороннего рассмотрения становления армянского портрета, основанный на компаративном методе исследования (с привлечением богатого материала широ-

ких типологических и стилистических аналогий), позволил в первую очередь ввести ранний армянский портрет в общую проблематику мировых художественных процессов XIX столетия.

Феномен Овнатаняна состоял в первую очередь в том, что окончательный переход к искусству нового времени был практически осуществлен силами одного этого мастера. Фокусируя в себе художественные тенденции времени, искусство художника не ограничилось проблематикой переходной эпохи. Мы находим в нем много задач, выходящих из круга чисто стадиальных. Индивидуальные художественные задачи мастера были по существу направлены на урегулирование разрыва в развитии армянского искусства. Акоп Овнатанян – первый армянский художник Нового времени, который не только пришел к творческому самосознанию, но предложил свой тип движения – первую национальную художественную модель.

Примечания

1 *Сарабьянов Д.В.* Русская живопись XIX века среди европейских школ, – М.,1980, – С.51
2 там же, – С. 49
3 *Эфрос А.М.* Два века русского искусства. – М., 1969 – С. 30

Литература

Carswell J. Neu Julfa. The Armenian Churches and Other Buildings. Oxford, 1968.
Байбуртян В. Армянская колония Новой Джульфы в XVIII веке. Ереван, 1969.
Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. – М.,1973.
Гращенков В.Н. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. – М.,1996.
Данилова И.Е. От Средних веков к Возрождению. –М., 1975.
Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. В 2-х томах. – М., 1978.
Очерки по истории армянского изобразительного искусства, – Ереван, 1979.
Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени, – М.,1983.
Очерки по истории искусства Армении, Сборник статей, – М-Л., 1939.
Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. – М: Советский художник, 1980.
Степанян Н.С. Искусство Армении. Черты историко-культурного развития. – М.,1989.
Тананаева Л. И. Сарматский портрет. Из истории польского портрета эпохи барокко. – М., 1979.